

Techniques légères et cinéastes du direct : un cas de « Rouchéole » ?

Séverine Graff

« Cinéma direct », « Living Camera », « groupe synchrone cinématographique léger »... Ces divers labels utilisés pour désigner les documentaires français, étasuniens et canadiens de la première moitié des années soixante témoignent de la détermination du champ technique sur cette création artistique. Expliquer l'émergence de cette nouvelle forme de documentaire, cinéma direct ou vérité, par le développement d'un matériel d'enregistrement léger et synchrone constitue un lieu commun dans l'historiographie du cinéma non fictionnel¹. D'ailleurs, les plans les plus célèbres de ce nouveau cinéma -Kennedy suivi par la caméra « aérienne » d'Albert Maysles, Marceline Loridan qui semble libérée de tout dispositif technique contraignant lors de la séquence où elle confesse sa déportation (*fig. 1 et 2*)- glorifient la légèreté et la maniabilité des appareils d'enregistrement.



Fig. 1 *Primary* (R. Drew, R. Leacock, 1960)



Fig. 2 *Chronique d'un été* (J. Rouch, E. Morin)

Toutefois, la présente communication se propose de relativiser cette définition techniciste du cinéma direct -celle de l'outil qui précéderait et permettrait la création artistique- en revenant sur l'influence majeure qu'a eue Jean Rouch dans l'amélioration et le développement d'appareils de prise d'image et de son. Nous verrons ainsi que, loin de se contenter d'*utiliser* des outils préexistants, Jean Rouch va *collaborer* directement avec des ingénieurs afin d'améliorer un matériel à cette époque encore très défailant. L'ascendance du documentariste

¹ Marcorelles, Louis (1970) : *Eléments pour un nouveau cinéma*, Paris : UNESCO. Marsolais, Gilles (1974): *L'Aventure du cinéma direct*, Laval: Editions des 400 coups. Gauthier, Guy (2003): *Le Documentaire passe au direct*, Montréal: VLB.

français sur cette course à la légèreté de l'outil s'étend bien au delà de ses ingénieux « bricolages » : son rôle de coordinateur, de transmetteur d'un savoir-faire technique au sein des institutions apparaît comme fondamental. Persuadé de l'importance de la mise en commun des compétences, l'ethno-cinéaste développe un projet pilote au sein de la RTF qu'il intitule « Bureau d'Etude ». Cette structure aura pour vocation de regrouper les différentes innovations, et, sur un plan pédagogique, de former des futurs opérateurs et techniciens. Le pôle technique, sur le plan de l'innovation comme de l'institution, est donc marqué par l'activisme de Rouch. Or, et comme nous allons le voir, si cet investissement a été commenté, c'est suivant une lecture essentiellement négative puisqu'une partie des commentateurs reprocheront à *Chronique d'un été* ou à *La Punition* (1960²) de n'être que des expérimentations techniques sans intérêt artistique. Certains critiques, à l'instar de Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Claude Pilon iront même jusqu'à accuser Rouch de transmettre aux autres documentaristes cette « Rouchéole »³, qui se manifeste par une prédominance de l'outil sur l'esthétique. L'objet de cette étude est ainsi de réévaluer la prégnance rouchienne sur le développement du champ technique, tant sur le plan matériel, institutionnel que discursif.

Bien que l'historiographie du cinéma documentaire associe, voire définisse le cinéma direct par l'usage d'une caméra légère synchrone silencieuse, les difficultés rencontrées par l'équipe de *Chronique d'un été*, pourtant premier, et seul, film à revendiquer aussi clairement son appartenance à ce qu'on appelait alors le « cinéma-vérité »⁴, invitent à discuter la pertinence de cette définition strictement techniciste. Lorsque débute le tournage en mai 1960 et jusqu'à la mi-août de la même année, ni la caméra Arriflex sur trépied ni le magnétophone Perfectone employé par l'équipe technique ne sont conformes aux qualificatifs de « léger » (50 kg pour la caméra *blimpée*, une douzaine pour la magnétophone), « synchrone » (les deux appareils fonctionnent de manière totalement indépendante), ou « silencieux » (l'usage du *blimp* est

² J'indique ici l'année du tournage des deux films. *Chronique d'un été*, co-réalisé avec Edgar Morin, est projeté une première fois à Canne en 1961, puis sort en octobre 1961. *La Punition*, tourné en octobre 1960, est diffusé à la télévision puis sort en salles en mars 1963.

³ Lefebvre, Jean-Pierre et Pilon Jean-Claude (1962) : « L'équipe française souffre-t-elle de <Rouchéole> ? » in : *Objectif*, août 1962, p.45.

⁴ Rouch déclare en voix *over* au début du film : «Ceci est une expérience de cinéma-vérité.» Le terme est aussi employé dans le matériel publicitaire du film, notamment sur les affiches.

indispensable). Le tournage de ce film, que Rouch qualifie de « très difficile »⁵ est caractéristique des tâtonnements technologiques du début du cinéma direct. Les deux auteurs sont ainsi confrontés à de tels problèmes techniques qu'une douzaine d'opérateurs se succèdent durant les trois premiers mois, car Rouch est constamment insatisfait du caractère trop statique des images tournées. Par ailleurs, les bandes son et image ont été, sur plus de vingt heures de rushes, réalisées de manière totalement indépendantes sans aucun système de synchronisme⁶. Inquiet des coûts supplémentaires que ces problèmes ne manqueront pas d'engendrer et jugeant la qualité des images « catastrophique »⁷, le producteur du film Anatole Dauman menace de lâcher ce projet et impose un cerbère qui doit s'assurer que Rouch renonce à toute improvisation technique et qu'un clap soit systématiquement utilisé. En termes financiers, les craintes de Dauman sont fondées : l'absence totale de système de synchronisation entre image et son obligera l'engagement de trois monteuses durant plus de neuf mois afin d'ajuster mot à mot les deux bandes⁸ ! On l'aura compris, les difficultés techniques rencontrées par Rouch durant les trois premiers mois du tournage de *Chronique* sont considérables et appellent à un bref rappel historique.

Jusqu'au début des années 1960, les appareils 16mm, destinés au marché amateur, ne sont pas conçus pour être associés à un appareil de prise de son. Ce type de caméra, que Rouch utilise lors des tournages en Afrique (Bell & Howell Filmo 16mm sur le tournage des *Maîtres fous* en 1954, par exemple) impose une prise de son indépendante des images, problème auquel Rouch répondra de manière totalement innovante en 1958 avec *Moi, un Noir* en invitant le protagoniste principal à improviser un commentaire lors du premier visionnement des rushes. En ce qui concerne le matériel d'enregistrement sonore portable, le marché européen est dominé par deux firmes suisses, Perfectone et Kudelski. Contrairement aux caméras 16mm, les appareils d'enregistrement sonore sont exclusivement destinés à un public professionnel⁹

⁵ Labarthe, André et Marcorelles, Louis (1960): «Jean Rouch et Edgar Morin à la découverte du cinéma-vérité», in: *France-Observateur*, 22 décembre 1960.

⁶ Maggi, Gilbert (1981): «Entretien avec Michel Brault», in: *CinémAction: Jean Rouch, un griot gaulois*, 17, p. 121.

⁷ Morin, Edgar (1962): «Chronique d'un film», in: *Chronique d'un été: texte du film, scènes coupées, chronique d'un film*, Paris: Domaine cinéma, p. 14.

⁸ Lettres à Nina Baratier, première monteuse, du 25 juillet 1960 (date de son engagement) au 10 janvier 1961, *Fonds Argos*, Institut Louis Lumière, Lyon.

⁹ Un Nagra III coûte environ 10'000 francs français nouveaux en 1960 soit plus de 13'500 euros en 2009. Collet, Jean (1963): «Les techniques sonores du cinéma-vérité», in: *Revue du son*, 121, p. 23.

et prioritairement conçus pour un usage radiophonique. Les documentaristes du cinéma direct vont donc faire office de pionniers et forcer les possibilités de l'équipement technique. Dans cette course à la légèreté, Jean Rouch joue un rôle de toute première importance.

Revenons en effet au tournage de *Chronique*. Après trois mois peu concluants sur un plan technique, il convainc Dauman d'embaucher le canadien Michel Brault qui a effectué des essais en caméra légère en 1958 sur le court métrage *Les Raquetteurs*. Par ailleurs, il persuade André Coutant et Jacques Mathot, ingénieurs chez Eclair, de collaborer avec lui en mettant à la disposition de l'équipe le prototype de la KMT dont le poids et la maniabilité représentent un progrès considérable¹⁰. A ce stade néanmoins, cette caméra est loin d'être un produit fini et sera améliorée par Rouch et Brault, qui, comme le rappelle ce dernier, participent directement à son perfectionnement : « Lorsqu'on avait quelques jours de libre sur le tournage, on allait voir M. Coutant à Neuilly. Ah, c'était merveilleux ! (...) On inventait la caméra avec les fabricants ! »¹¹

Du point de vue de la prise de son, les difficultés sont encore plus grandes. La troisième version du célèbre Nagra, dont le nom signifie « il enregistrera » en polonais, date de 1958 et constitue le premier appareil d'enregistrement portable de qualité professionnelle. Conçu pour la radio, ce magnétophone n'est absolument pas prévu pour être associé à une caméra. Ainsi, bien avant le marché télévisuel, les cinéastes du direct vont activement contribuer à transformer cette technologie pour un usage cinématographique¹². Les difficultés d'adaptation du Nagra au tournage cinématographique sont telles, que, comme pour la KMT, elles vont nécessiter une étroite collaboration entre cinéastes et ingénieur afin d'être résolue. En août 1961, Rouch contacte donc Stephan Kudelski, l'inventeur de ce Nagra¹³. L'ingénieur suisse se

¹⁰ Le prototype de la KMT, conçue pour un usage militaire, ne pèse que 1,5 Kg pour une autonomie de 10 minutes. Par contre, cette caméra n'est pas silencieuse ce qui oblige l'équipe de *Chronique* à fabriquer un *blimp* artisanal. Jean Rouch (1962) : « Un cinéma de l'avenir ? » in : *Chronique d'un été: texte du film, scènes coupées, chronique d'un film*, Paris: Domaine cinéma, p. 51.

¹¹ Labreque, Jean-Claude (1991): «Métamorphose d'une caméra fragments d'une longue histoire, rencontre entre Michel Brault et Jean-Claude Labreque», in: *Lumière*, 25, p. 24.

¹² Graff, Séverine (2008), L'influence des technologies dans l'émergence du cinéma-vérité: Stephan Kudelski et l'invention du magnétophone Nagra III » in : *KINO CH / CINÉMA CH Réception, esthétique, histoire*, Malburg :Schüren.

¹³ Rouch n'est pas le seul documentariste du cinéma direct à s'intéresser aux travaux de Kudelski. Leacock et Pennebaker se rendent plusieurs fois à Lausanne pour établir le cahier des charges du magnétophone et communiquer à l'ingénieur leurs dernières trouvailles sur la synchronisation.

dit très flatté que l'univers cinématographique s'intéresse à son travail¹⁴ et, en dépit des listes d'attente de plus d'une année pour l'obtention de son magnétophone, met immédiatement un appareil à disposition de l'équipe de *Chronique*. Jean Rouch décrit leur première rencontre :

« Nous sommes allés en Suisse voir Kudelski, (...) et nous sommes arrivés à la conclusion que le système le meilleur, bien qu'encore imparfait était le suivant : nous donnons le magnétophone portatif aux acteurs, nos acteurs se promènent continuellement un sac à la main. Ces essais ont été très concluants. (...). Evidemment les gens ont cinq kilos à porter, mais quand ils ont envie de se lever, ils s'en vont ; c'est une sorte de libération, c'est de la pédovision ! »¹⁵

Cette méthode, dont Rouch tait habilement le principal défaut, à savoir l'absence encore complète de synchronisme entre le son et l'image, est utilisée dans certaine scène de *Chronique*¹⁶ et pour la totalité du tournage *La Punition* en octobre 1960, qui bénéficie aussi de la complicité de Michel Brault. Les nombreuses innovations techniques expérimentées durant ces deux tournages seront par la suite reprises par les ingénieurs. Stephan Kudelski reconnaît volontiers sa fierté de travailler pour des cinéastes mais surtout leur influence directe sur ses appareils : « J'avais un certain nombre de clients d'avant-garde qui venaient me trouver, qui racontaient leurs besoins et avec qui on discutait et on mettait au point le Nagra, on imaginait des solutions. Et ça marchait comme ça »¹⁷. Ainsi les « bricolages » des cinéastes du direct lui permettent de mettre au point un système de synchronisme, le Neopilot¹⁸ utilisé en primeur par Rouch lors d'une scène supplémentaire de *Chronique* tournée *a posteriori* en mai 1961 au Musée de l'Homme. L'ingénieur suisse commercialise dès 1963 cette invention, qui constitue un progrès majeur pour le filmage léger. On voit donc que, non seulement Rouch et ses collaborateurs ne se contentent pas d'utiliser un matériel

¹⁴ « Je n'avais jamais vraiment pensé que le cinéma s'intéresserait à mes appareils, mais ça flattait mon ego ». Graff, Séverine (2007): « Entretien avec Stephan Kudelski », du 24 octobre 2007, p. 9. (non publié)

¹⁵ Labarthe, Marcorelles (1960)

¹⁶ Un exemple parmi d'autres : la confession de Marceline place de la Concorde.

¹⁷ Graff (2007), p. 10.

¹⁸ Le Nagra Neopilot mis au point en 1961 propose le système de synchronisme suivant: la caméra est reliée via un fil à une tête d'enregistrement sur le magnétophone. Un signal est ainsi transmis au Nagra pour permettre, lors de l'opération de repiquage, de repérer d'éventuelles variations de vitesse entre les appareils et de resynchroniser plus facilement les deux bandes. Ruspoli, Mario (1963): *Le Groupe synchrone cinématographique léger*, Paris: Unesco, pp. 19-23.

préexistant, mais que les propositions d'amélioration qu'ils vont apporter au prototype de la KMT et au Nagra III seront en partie intégrées aux modèles commercialisés. En ce qui concerne le Nagra, l'influence de Rouch permettra de transformer un appareil de prise de son radiophonique en outil « mythique » du cinéma direct.

La capacité de Jean Rouch à s'entourer d'opérateurs innovants et à démarcher personnellement les fabricants s'avère largement payante, non seulement pour le tournage de *Chronique* et *La Punition*, mais aussi, nous l'avons vu, pour l'industrie puisque les propositions techniques de Rouch, ce « client d'avant-garde », vont aboutir à la commercialisation de nouveaux appareils de prise d'image et de son. Par ailleurs, au delà de ses propres films, au delà même de son influence sur la création d'un matériel nouveau, il marquera le domaine de la technologie filmique par sa volonté de rassembler et de faire dialoguer les compétences en développant un centre d'échange au sein de la télévision française : le Bureau d'Etude. Marqué par les difficultés des deux tournages susmentionnés, l'ethno-cinéaste rêve en effet pour la France d'une structure comparable à celle de l'ONF canadien : une production verticale qui allie recherches techniques, formation et tournages expérimentaux :

« L'Office National du Film a été l'un des premiers organismes de cinéma (...) à pratiquer le 16mm. Cela a conduit à la formation d'équipes de premier ordre et surtout de techniciens. (...) Il faut le dire, tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma-vérité vient de l'Office du Film »¹⁹.

Alors employé par le Comité International du Film Ethnographique, Rouch contacte en juin 1961 Pierre Schaeffer, directeur du Service de la Recherche de la RTF, afin d'y développer un Bureau d'Etude, inspiré de la structure de l'institution canadienne²⁰. Un compte-rendu de la réunion du 7 juillet 1961 entre Schaeffer, Rouch et des directeurs de la RTF détaille ce projet :

« Jean Rouch a fait part de l'intérêt et de l'urgence qu'il y aurait à coordonner d'une part les recherches techniques de certains constructeurs et spécialistes du son, de

¹⁹ Eric Rohmer et Louis Marcorelles (1963) « Entretien avec Jean Rouch », *Cahiers du cinéma*, n°144, mars 1963.

²⁰ La RTF comprend un Service de Recherche dirigé par Pierre Schaeffer de 1960 à 1974 dont la mission est « de promouvoir les études d'ensemble, plus précisément portant sur l'interdépendance des aspects technique, artistique et économique des activités de Radio et Télévision » in : Pierre Schaeffer (1960) « Situation de la Recherche 1960 », *Cahiers d'Etude de Radio-Télévision*, n°27-28. Ce service est lui-même divisé en plusieurs départements, notamment celui des « Etudes prospectives » au sein duquel le Bureau d'Etude sera créé.

l'optique et de la prise de vue, d'autre part l'action dispersée de certains réalisateurs et producteurs anxieux de découvrir les normes d'un cinéma renouvelé. Il a été décidé d'entreprendre un regroupement international des professionnels les plus curieux de leur art et de leur technique. »²¹

Le Bureau d'Etude de la RTF est ainsi axé autour de deux pôles. Il s'agit premièrement de mettre sur pied un séminaire, lors duquel « cinéastes et techniciens viendraient (...) réaliser avec un matériel d'exception, un certain nombre de petits exercices de style propres à constituer une sorte de syntaxe ou de solfège en vue d'une œuvre collective »²². La description de cette « œuvre collective » et le calendrier établi incitent à penser que les films *Méthode I et II* (1962) réalisés sous la direction Mario Ruspoli et produits par le Service de la Recherche constituent *in fine* un projet du Bureau d'Etude initié par Rouch. Deuxièmement, le principal projet du Bureau est l'organisation d'une grande rencontre où « les constructeurs seraient invités à présenter et à échanger leurs derniers perfectionnements »²³. Or, en consultant la liste des personnalités pressenties pour cette réunion, on constate qu'il s'agit des futurs participants du MIPE-TV de Lyon de 1963²⁴, l'une des principales réunions autour du cinéma direct, elle aussi organisée par le Service de recherche de Schaeffer. Rouch y participera alors comme invité, mais l'on constate que son souhait initial en créant le Bureau d'Étude (fédérer les pratiques, échanger les savoirs) demeure au centre de la manifestation lyonnaise. Directement ou indirectement, le Bureau d'Etude créé sous l'impulsion de Rouch, a donc engendré, au sien de la RTF, des projets qui fédèrent les recherches techniques sur le filmage léger (MIPE-TV, *Méthode I et II*). Néanmoins, bien que l'existence de ce Bureau soit attestée jusqu'en 1964 au moins, la participation effective de Rouch reste, par la suite, difficile à certifier. Tout porte plutôt à croire que, comme pour la création du matériel, son rôle soit surtout celui d'un initiateur à la base des innovations et de structures dont le devenir sera fondamental pour le cinéma direct.

L'influence concrète et institutionnelle de Rouch sur le développement des techniques propres au cinéma direct est fondamentale et son exemple permet d'invalider définitivement

²¹ « Note pour la création d'un Bureau d'Etude », carton 133, *Fonds Schaeffer*, IMEC, Caen, p.1.

²² « Note pour la création d'un Bureau d'Etude », *Id.* p. 2.

²³ « Note pour la création d'un Bureau d'Etude », *Id.* p. 1.

²⁴ L'équipe de la Drew Associate, de l'ONF, Godard, Reichenbach, Baratier, Rouch, Ruspoli, Coutard, Rophé, Fano, Mathot, Coutard, Bessire, Kudelski

l'hypothèse de la simple utilisation d'une technique préexistant à la création artistique. Cet investissement ne sera néanmoins pas unanimement salué par ses contemporains : associé par certain à une forme de « technolâtrie », son intérêt pour l'outil lui sera vivement reproché. En 1963, à l'issue d'une projection de *La Punition* à l'UNESCO, Rossellini attaque vivement l'auteur du film:

« Je vais être très violent mais avec une grande tendresse pour Rouch. Je suis peut-être idiot mais je ne comprends pas : il y a un mythe de la caméra comme s'il s'agissait de la planète Mars... La caméra, c'est une plume à bille, c'est d'une stupidité quelconque, ça n'a de valeur que si on a quelque chose à dire. Votre curiosité envers la caméra est une curiosité malade de faibles qui ne sert à rien ! (...) C'est un écroulement, voir les gens tomber si bas ! »²⁵

On comprend bien où se situe l'enjeu du débat : art et technique sont ici opposés afin de souligner ce que Rossellini perçoit comme une démission du créateur au profit de son outil. Si le réalisateur italien s'en prend ici à l'intérêt que manifeste Rouch vis-à-vis des développements du matériel, d'autres commentateurs critiquent en plus son influence sur les autres cinéastes du direct et, en filigrane, ses projets visant à accentuer ces collaborations. Déplorant cette ascendance du cinéaste français sur les employés de l'ONF, Lefèvre et Pilon y diagnostiquent des cas de « Rouchéole » et regrettent, à l'instar de Rossellini, que « la prouesse l'emporte sur l'idée [et que] la technique se substitue au sujet »²⁶. Ces reproches du surinvestissement de l'outil trouvent certes leurs sources dans l'enthousiasme que manifeste Rouch à l'égard des nouvelles possibilités de l'appareil (auxquelles il fait systématiquement référence dans les entretiens qu'il accorde). Mais ces attaques s'expliquent aussi par la multiplicité des statuts des films du cinéma direct. La frontière est effectivement tenue entre les films de démonstration technique (*Méthode I* et *II*), les réalisations prioritairement destinées à télévision (*La Punition*, que Rouch présente comme une « expérience »²⁷ ou encore une « tentative technique »²⁸), et les documentaires ethnographiques. Le statut parfois ambigu des films du cinéma direct engendre ce type d'attaques.

²⁵ Rouch, Jane (1963): «Débat à propos de *La Punition* et *Showman*», in: *Artsept*, 3, mars 1963, p. 103.

²⁶ Lefebvre, Pilon (1963), p. 51.

²⁷ Rohmer, Marcorelles (1963), p. 6.

²⁸ Rouch (1963), p. 103.

L'investissement de Jean Rouch dans le développement des techniques de filmage légères est sans doute exemplaire, mais reflète une tendance plus générale chez les cinéastes du cinéma direct à participer au perfectionnement de leurs outils²⁹. La technique a-t-elle permis l'émergence d'un nouveau mouvement du documentaire dans la première moitié des années soixante ? Sans doute, mais autant par les possibilités effectives du matériel que par son potentiel fédérateur. Les différents acteurs du cinéma direct sont réunis par leurs recherches autour de l'outil comme en témoigne le MIPE-TV qui rassemble Canadiens, Américains et Français ; cinéastes, opérateurs, et ingénieurs. Dans cette logique d'interactions et d'échanges, l'ancien ingénieur des ponts offre une passerelle indispensable entre les savoirs.

²⁹ Je pense aux membres de la Drew Associate, plus particulièrement à Leacock qui déclare : «*Time Inc*, propriétaire de *Life Magazine*, a bien voulu nous permettre de faire construire un équipement spécial, de le mettre au point, et de le mettre au service de ce que nous voulions faire. Ils voulaient bien avancer l'argent, et ceci sans imposer aucune consigne». Leacock, Richard (1965): *Naissance de la Living Camera*, Paris : Unesco, p. 5.